



Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité. Bulletin de la Société de Théophile Gautier, 2010, 32, pp.9-25. hal-00914283

HAL Id: hal-00914283

<https://hal.science/hal-00914283>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE THÉÂTRE DE THEOPHILE GAUTIER, OU L'IMPOSSIBLE REALITÉ

Reconnaissons la fragilité et l'évanescence du théâtre de Théophile Gautier : ne semble-t-il pas écrit pour déjouer toute appropriation savante et échapper à la glose ? Voilà un théâtre en apesanteur, qui soumet le lecteur à l'injonction du titre de la comédie *Regardez, mais ne touchez pas*. Ce théâtre est surtout celui de la variété et de la diversité ; il ne creuse aucun sillon profond, multiplie les expériences éphémères et les appropriations passagères, passe furtivement du mystère (*Une larme du diable*) à la bastonnade (*Le Tricorne enchanté*), explore la comédie de cape et d'épée (*Regardez mais ne touchez pas*), l'arlequinade (*Pierrot posthume*), le proverbe dramatique (*La Fausse Conversion ou Bon sang ne peut mentir*), le vaudeville (*Un voyage en Espagne*), le mélodrame (*La Juive de Constantine*), même les couplets d'opéra-comique (*Maître Wolfram*) ; il n'omet pas de fournir prologue ou poème en vers à quelques événements contemporains (l'ouverture de l'Odéon, un anniversaire de Corneille) ou à quelques œuvres jugées novatrices (*Falstaff* de Meurice et Vacquerie, *Henriette Maréchal* des Goncourt). L'on pense, au rappel de ce répertoire succinct et mobile, comme travaillé par la conscience du transitoire, à une autre injonction devenue adage – que Gautier aurait pu faire sienne pour quelque titre de proverbe dramatique : « Glissez mortels, n'appuyez pas ». Théâtre modeste donc, comme écrasé par la masse des feuilletons dramatiques écrits par son auteur, trop lucide face aux travers et aux simplismes de la scène contemporaine : le compte rendu des œuvres d'autrui n'a-t-il pas limité et occulté la création théâtrale propre ? La production dramatique de Gautier ne serait-elle pas offusquée, aussi, par le génie narratif des romans où le théâtre idéal trouve refuge – au chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin* comme dans *Le Capitaine Fracasse* ? Le ballet, peut-être à cause du succès durable de *Giselle*, parce que la reconnaissance scénique fut gagnée dans ce genre, constitue à nos yeux le seul véritable lieu d'accomplissement de Gautier dramaturge. Regrettons que le corpus poétique du maître, lorsqu'il intègre les vers colorés, variés, éclatés du *Tricorne enchanté* ou ceux de *Pierrot posthume*, condamne ces pièces poétiques mais aussi dramatiques (et comiques !) à demeurer enfermés dans le livre : à rester lettres mortes.

Cette modestie apparente de l'œuvre dramatique est inscrite dans le titre du recueil de 1855, *Théâtre de poche*¹ – petit théâtre, théâtre en miniature, théâtre intime, à transporter avec

¹ *Théâtre de poche*, Paris, Librairie nouvelle, 1855. Un traité daté du 22 septembre 1854 entre Gautier et les éditeurs Laccottet, Bourdilliat et Cie constitue la seule trace tangible de l'histoire éditoriale du recueil. Le volume envisagé s'intitule alors *Théâtre bleu* : un théâtre fabuleux et frivole comme un « conte bleu », ou idéal et pur selon les connotations de cette couleur ? Théophile Gautier, *Correspondance générale*, édition de C. Lacoste-Veysseyre et P. Laubriet, Paris, Genève, Droz, 1985-1996, t. VI, p. 80-81.

soi partout hors des théâtres en vrai et en dur, à emporter hors des spectacles institutionnels pour alimenter les soirées des théâtres de société, ou nourrir sa scène intérieure. Constatons, dans le recueil de 1855 et au-delà, dans celui de 1872, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*², le faible nombre de pièces, une fois exclus les arguments de ballets. Selon la chronologie établie par Claudine Lacoste dans son Introduction à l'édition du théâtre et des ballets³, on compte deux pièces en prose non représentées, toutes deux insérées dans *Théâtre de poche* (*Une larme du diable*, publiée en 1839, *La Fausse Conversion*, parue dans la *Revue des deux mondes* le 1^{er} mars 1846⁴) et cinq pièces jouées : *Un voyage en Espagne*, avec Paul Siraudin, au théâtre des Variétés, le 21 septembre 1843 ; *Le Tricorne enchanté*, avec Siraudin, aux Variétés encore, le 8 avril 1845 ; *La Juive de Constantine*, « drame anecdotique », avec Noël Parfait, au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 12 novembre 1846 ; *Pierrot posthume*, avec Siraudin, au théâtre du Vaudeville, le 4 octobre 1847 ; *Regardez, mais ne touchez pas*, avec Bernard Lopez, à l'Odéon, le 20 octobre 1847. De ces cinq pièces représentées du vivant de Gautier, seules deux – écrites en vers – ont droit de cité dans le recueil du *Théâtre de poche* : *Le Tricorne enchanté* et *Pierrot posthume*. Il convient d'ajouter les cinq prologues ou poèmes écrits pour la scène entre 1842 et 1864 (dont trois, pour *Falstaff*, pour l'ouverture de l'Odéon et pour l'anniversaire de Corneille, sont repris dans *Théâtre de poche*), ainsi que la pièce en vers récitée lors de l'inauguration de la maison pompéienne du Prince Napoléon en 1860, *La Femme de Diomède*. S'ajoutent à ce massif les œuvres à l'attribution incertaine, dont la paternité de Gautier est douteuse ou du moins très limitée : *Pierrot en Espagne*, « pantomime militaire », donnée aux Funambules en 1847 ; *Maître Wolfram*, de Joseph Méry, musique d'Ernest Reyer, joué au Théâtre-Lyrique en 1854. Enfin, quelques œuvres sont simplement esquissées et demeurent inachevées, comme *L'Amour souffle où il veut*, dont un acte est édité en novembre 1872 dans le recueil de *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*. Voilà, en tout, sept pièces de théâtre complètes, dont cinq furent créées à la scène en un laps de temps très court, dans les cinq dernières années de la Monarchie de Juillet (entre 1843 et 1847), mais connurent pour certaines des reprises sous le Second Empire (*Pierrot posthume*, de fin août à septembre 1864, au Vaudeville) ou après la mort de Gautier : *Le Tricorne enchanté*, son plus

² *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1872. Sur les éditions des recueils de théâtre et des pièces contenues dans *Théâtre de poche*, voir notre bibliographie en fin d'ouvrage.

³ Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets*, édition établie par C. Lacoste-Veysseyre et H. Laplace-Claverie avec la collaboration de S. Mombert, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁴ Judith Gautier adapta le « mystère » *Une larme du diable* pour son Petit Théâtre de marionnettes en 1897, et fit jouer le proverbe *La Fausse Conversion*, sans succès, à l'Odéon en 1899. Voir la notice consacrée à ces pièces dans le présent volume.

grand et durable succès à la scène, entra à l'Odéon en 1872 puis à la Comédie-Française en 1898⁵.

Sur les sept pièces, deux furent écrites seul ; cinq le furent en collaboration, selon une esthétique et une dramaturgie du compromis, caractéristiques de l'époque et acceptées par Gautier, bien au fait de la distinction des tâches entre le « carcassier » et le dialoguiste (entre le charpentier et le poète ?). Lorsqu'il recommande à François Buloz, en janvier 1848, une pièce de Noël Parfait et Eugène Bourgeois (*La Peine du talion*), il argumente en ces termes : « La pièce tout en étant littéraire est bien faite comme charpente et me paraît devoir soutenir avec honneur l'épreuve de la représentation⁶. » Lors de la polémique avec Siraudin autour de la paternité de *Pierrot Posthume*, le même Gautier écrit sur un brouillon de lettre destinée au journal *Le Corsaire*, en octobre 1847 : « J'aurais cru que cet homme de charpente aurait été plus content de son homme de style. [...] Pour moi je me serais contenté très volontiers du plaisir de peindre anonymement d'après des cartons de Mr Paul Siraudin, comme un de ces obscurs élèves de Raphaël, dont le labeur modeste se perd dans l'œuvre immense du maître⁷. » L'ironie est cinglante, et la modestie du poète « styliste » est feinte. Car c'est bien le style, de la prose sculptée aux vers des dialogues, monologues et prologues, qui fonde et garantit la valeur littéraire de ce théâtre faussement modeste. Le geste de publication, dans *Théâtre de poche*, a valeur d'affirmation : cette édition ne reprend justement que trois prologues en vers (Prologue de *Falstaff, ou le Chevalier Jacques* de Meurice et Vacquerie, 1842, Prologue de réouverture de l'Odéon, 1845, « Pierre Corneille, pour l'anniversaire de sa naissance », 1851), les deux pièces écrites seul hors de tout compromis scénique (*Une larme du diable* et *La Fausse Conversion*), et deux œuvres composées en collaboration certes avec un « carcassier », mais écrites en vers (telle est la signature de Gautier) : *Pierrot posthume* et *Le Tricorne enchanté*. Sur les sept œuvres du recueil, cinq sont en vers, cette protection contre les banalités a-littéraires du théâtre commercial et prosaïque⁸. Avec Gautier, la poésie, même au théâtre (surtout au théâtre ?), doit toujours avoir le dernier mot.

Cette affirmation de « poéticité » et de « littéarité » chez Gautier dramaturge (et critique), cette méfiance du théâtre comme institution et aliment de la vie économique et sociale, soulèvent une double interrogation sur la « modernité » et sur la « théâtralité » de ce

⁵ L'étude fondatrice et indépassée à ce jour sur le théâtre de Gautier est celle de C. Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972.

⁶ *Correspondance générale*, éd. citée, t. III, p. 295.

⁷ *Ibid.*, t. III, p. 251-252. Les pièces de la polémique sont réunies dans l'Appendice II du Dossier placé à la fin du présent volume.

⁸ Faut-il mettre en relation la publication de ce recueil, et le choix des pièces insérées, avec la candidature (malheureuse) de Gautier à l'Académie française, déposée à la veille de Noël 1855 ? Une nouvelle fois, les éléments susceptibles d'éclairer ce geste éditorial font défaut.

théâtre poétique, sur sa capacité à *faire spectacle* et à *faire date* dans l'histoire. Quel sens et quelle portée conférer à ce théâtre du caprice, du zig-zag et de la fantaisie ? Naît-il d'un contournement ironique de toute réalité historique comme de tout esprit de sérieux, ou possède-t-il, dans son ironie même, une puissance critique : une force d'interrogation ou de contestation du théâtre *comme il va*, de la société et de l'Histoire ?

Anachronique, ou intempestif ?

Telle est l'antienne entonnée par la critique : Gautier écrit un théâtre anachronique, porté par la nostalgie ; il cultive le pastiche, communie avec quelque bon vieux temps perdu de la supposée naïveté scénique. Deux exemples peuvent être cités, pris à près de vingt années de distance ; ce sont aussi deux appréciations laudatives. Alfred des Essarts dans *L'Écho français* du 16 avril 1845, écrit à propos du *Tricorne enchanté* : « Ce canevas est vieux comme le monde, mais aussi il est amusant comme le théâtre de nos pères ; vous n'y trouverez pas ce qu'on appelle aujourd'hui "une pièce bien faite", c'est-à-dire une trame habilement et péniblement tissée, mais en revanche ce pastiche abonde en vers d'un comique franc et d'une tournure pittoresque⁹. » Ferdinand Silas, dans *La Gazette des Étrangers*, en septembre 1864, évoque au sujet de *Pierrot posthume* « [...] cette arlequinade du temps passé, car *Pierrot posthume*, qui date d'octobre 1847, appartient de par son genre à l'époque déjà légendaire des grands succès de l'école fantaisiste¹⁰ ». Nostalgie de la fantaisie romantique pour le second ; inscription dans un « éternel théâtral » selon le premier : le *charme* du théâtre de Gautier résiderait dans sa résistance aux modèles présents, dans son *inactualité* et son étrangeté préservées.

Cette réception est alimentée par Gautier lui-même lorsqu'il évalue ses propres œuvres dramatiques dans ses « auto-feuilletons » : « [...] nous avons essayé de faire revivre la franche bouffonnerie » écrit-il par exemple à propos de *Pierrot posthume*, dans le *Moniteur universel* du 4 septembre 1864, lors de la reprise au Vaudeville¹¹. Sa création théâtrale est présentée comme une œuvre d'exhumation – triomphe sur la mort et sur le matérialisme vulgaire des temps présents – d'un certain théâtre primitif, naïf, originel : arlequinade (*Pierrot posthume*) et bastonnade héritée de la comédie italienne, elle-même issue de la comédie latine (*Le Tricorne enchanté*), tragi-comédie à l'espagnol (*Regardez, mais ne touchez pas*, non recueilli dans *Théâtre de poche*), proverbe à la Carmontelle (*La Fausse Conversion*), mystère

⁹ Cité dans *Correspondance générale*, éd. cit., t. IV, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, t. VIII, p. 339.

¹¹ *Ibid.*, t. VIII, p. 328.

allégorique (*Une larme du diable*). Ce théâtre ne cesse de refluer vers des formes, des genres, des pratiques même, inscrits dans l'ère médiévale, dans l'histoire du Siècle d'or espagnol, du Grand Siècle français ou de l'époque Louis XV. Là se trouverait le conservatoire d'un art dramatique plus vif, plus pur, plus poétique que les productions jugées dégradées, triviales, commerciales et « bourgeoises » de la société contemporaine. Aussi, lorsque Gautier investit les genres dominants tel le vaudeville, tente-t-il tantôt de les ramener à une puissance originelle (le vaudeville « primitif »), tantôt de subvertir de l'intérieur son devenir moderne. *Un voyage en Espagne* échappe à l'éternel salon-couleur-beurre-rance du vaudeville boutiquier (dénoncé à longueur de feuilletons) grâce à son déplacement géographique en Espagne ; Gautier y retrouve la gaieté de la foire si souvent oubliée dans les dérives moralisatrices du vaudeville, vers 1840 : caricature auto-ironique du français Reniflard en quête par delà les Pyrénées de couleur locale et d'énergie morale cornélienne (« Ô Désiré Reniflard ! – tes vœux sont exaucés... tu respirez le même air que le Cid¹² ») ; allusion à l'actualité littéraire et musicale, à *Hernani* et au compositeur Monpou dans le premier air chanté par Reniflard, aux « socialistes » et aux « réformateurs » levant « des contributions forcées sur les riches », dans une réplique de Don Bénito ; ruptures d'illusion, clins d'œil au public et appels à la connivence amusée. Malgré ce savoureux travail parodique et cet esprit satirique, l'œuvre, qui demeure malgré tout un vaudeville, genre honni, est écartée du recueil *Théâtre de poche*.

Ne sont-ce pas là des stratégies somme toute communes, au XIX^e siècle, pour préserver et imposer un théâtre « littéraire », à côté des productions commerciales, éphémères, du vaudeville et du mélodrame¹³ ? Après *Un spectacle dans un fauteuil* de Musset, que Gautier aspire dans ses feuilletons à voir jouer en scène, ce dernier ouvre la voie à des pratiques de conservation, de contestation et de contournement adoptées après lui par George Sand, Théodore de Banville, Victor Hugo ou François Coppée. Tous savent que les vers sont tolérés au théâtre le temps d'un petit « lever de rideau » – tels les prologues de Gautier, l'acte unique de son *Tricorne* ou de son *Pierrot posthume*, bien avant (mais la voie est ouverte), sous le Second Empire, en vers ou en prose, *Les Folies nouvelles*, *Le Petit Mezzetin*, *Le Cousin du roi* de Banville, *Lucie*, *Le Lis du Japon*, *Un bienfait n'est jamais perdu* de Sand, ou *Le Passant* de Coppée. La créativité est préservée aussi dans ces espaces privilégiés que sont les journaux ou revues, les éditions de « spectacles dans un fauteuil » et les théâtres de société. Certaines pièces de Gautier s'imposent ainsi dans l'espace public par leur support médiatique,

¹² *Un voyage en Espagne*, acte I, sc. 6, dans *Théâtre et ballets*, éd. citée.

¹³ Ces stratégies sont très bien étudiées par S. Desvignes dans sa thèse de Doctorat de l'Université Paris VII (2006) sur « Le Théâtre en liberté de Victor Hugo » (voir Première partie, chapitre 3).

telle *La Fausse Conversion* parue dans la *Revue des deux mondes* ou *Le Tricorne enchanté*, prépubliée en deux feuillets dans le journal *La Presse*. Le périodique constitue un espace de création dramatique *non scénique* pour bien des dramaturges du siècle ; il offre un espace de création aux « refusés » de la scène ou à ceux qui se tiennent à distance de la « ménagerie » théâtrale, à l'instar de Musset ou de Sand (*Les Sept Cordes de la lyre*, *Gabriel*, *Lupo Liverani*)¹⁴. Les éditions constituent aussi un signe de haute reconnaissance spécifique pour un auteur de théâtre à faible reconnaissance financière¹⁵ : le *Théâtre de poche* de Gautier est à replacer aux côtés du *Théâtre de Nohant* de Sand (1864) ou du *Théâtre impossible* publié par Edmond About après l'échec à la scène de son *Guillery* en 1856. Le théâtre de l'exil de Victor Hugo, réuni dans le recueil factice *Théâtre en liberté*, offre aussi un jeu parodique avec les formes actuelles du théâtre, investies sur un mode critique. Le théâtre de société ouvre une autre voie de salut à qui ne saurait consentir aux lois modernes de la scène et du marché des spectacles. *Le Tricorne enchanté* est ainsi repris en privé, dans la maison de Neuilly, pour l'anniversaire de Théophile Gautier le 31 août 1863 – *Géronte* est joué par l'auteur en personne. La demeure accueille aussi *Pierrot posthume* comme le révèle cette lettre de la Maison Moreau, spécialiste en « costumes historiques, artistiques et de fantaisie » : elle réclame, le 24 octobre 1863, le chapeau d'Arlequin et la batte empruntés par Gautier fils, ainsi que le paiement de la location du costume¹⁶. Le 2 juillet 1866, Carlotta Grisi écrit à Gautier pour lui demander de lui envoyer à Saint-Jean *Le Tricorne enchanté* : « [...] nous esserions [*sic*] d'en jouer quelques scènes que nous apprendrions avant votre arrivée, et que nous jouerions avec vous¹⁷ ». Réponse du destinataire, le 8 juillet : « Je vais vous envoyer le *Tricorne enchanté* ; vous pourrez le regarder un peu avant que je n'arrive. Je ferai *Géronte* que j'ai déjà joué deux fois à Neuilly et la Marquise fera la distribution¹⁸ ». Il ne faut pas sous-estimer cette dimension du théâtre de Gautier, aliment de la sociabilité intime et de la vie familiale. Le dramaturge *domestique* ne prend-il pas modèle sur le théâtre privé de Nohant ? Il se rend d'ailleurs chez George Sand une semaine après les représentations données pour son anniversaire à Neuilly, du 7 au 12 septembre 1863.

¹⁴ Voir *Presse et scène au XIX^e siècle*, Actes du Colloque des universités Montpellier III et Lyon II (équipes RIRRA 21 et LIRE), sous la direction de M.-È. Thérenty et Olivier Bara (à paraître sur le site www.medias19.org). Sur le théâtre de Sand publié en revue, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, coll. « Theatrum mundi », 2010.

¹⁵ La terminologie est ici bourdieusienne : voir *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁶ *Correspondance générale*, éd. cit., t. VIII, p. 191.

¹⁷ *Ibid.*, t. IX, p. 262. Sur ces représentations privées du *Tricorne* et de *Pierrot posthume*, voir l'Appendice IV du Dossier placé à la fin du présent volume.

¹⁸ *Ibid.*, t. IX, p. 264.

Gautier s'inscrit surtout dans le goût du ^{xix}^e siècle pour un *autre* théâtre, du passé ou d'ailleurs. La *comedia nueva* espagnole, que les recueils de Répertoires des théâtres étrangers ont fait redécouvrir dans les années 1820, nourrit *Regardez, mais ne touchez pas* comme *Ruy Blas*¹⁹. La découverte du théâtre indien, considéré par les romantiques (de Chateaubriand à Nerval) comme un théâtre antérieur au répertoire antique athénien, inspire *Le Chariot d'enfant* de Nerval et Méry comme *Sacountala*, le ballet de Gautier en 1858 ; *Le Chariot de terre cuite* attribué au roi Soudraka offre son modèle au prologue du premier *Faust* de Goethe comme au prologue de réouverture de l'Odéon par Gautier en 1845. Ces années 1840 redécouvrent le théâtre du ^{xviii}^e siècle, les proverbes dramatiques de Carmontelle, remis en vogue par Musset²⁰, comme par Gautier dans *La Fausse Conversion ou Bon sang ne peut mentir*. L'engouement pour la *commedia dell'arte* et le théâtre de masques est partagé par Janin, Nerval, Sand (mère et fils) et Gautier, avant Champfleury. Tout cela forme un théâtre délicieusement anachronique, délicatement intempestif, à l'image de l'affiche des vingt-cinq représentations de *Pierrot posthume* repris au Vaudeville en 1864, unissant à l'arlequinade de Gautier tantôt *Florentin*, comédie en vers de La Fontaine, tantôt *Le Devin du village* de Rousseau. Est-ce là nostalgie régressive ? Ou tentative pour refonder la *théâtralité* du théâtre, pour imposer un théâtre *du théâtre*, nourri de sa propre histoire et de sa substance, en décalage avec l'héritage aristotélicien d'effacement du geste au profit de l'adhésion au sujet ?

Un théâtre *du théâtre* ?

La plupart des pièces de Gautier se caractérisent par un effacement de la référence, historique ou géographique. *Une larme du diable* appelle successivement dans ses didascalies « la chambre d'Alix et Blancheflor » (sc. I, v, x), « le paradis du bon Dieu » (sc. II), « une rue » (sc. VI), « le portail de l'église » (sc. VII), « l'intérieur de l'église » (sc. VIII), « une allée du parc » (sc. IX). Dans ce mystère injouable en son temps, qui semble appeler à la redécouverte des scènes à mansions, s'épanche le rêve gautiériste d'un théâtre universel – aux dimensions de l'univers comme de l'histoire –, dégagé des contingences du temps et de la relativité historique. Le modèle serait aussi celui de la féerie ainsi définie sous la plume du feuilletoniste, « [...] un rêve que l'on fait tout éveillé : toute la création vous passe sous les

¹⁹ Voir S. Mombert, « Hugo et le théâtre espagnol dans *Hernani* et *Ruy Blas* », dans les Actes du Colloque d'agrégation sur *Hernani* et *Ruy Blas* de Victor Hugo, organisé par M.-È. Thérénty et O. Bara, publiés en ligne sur le site de *Fabula*.

²⁰ Voir l'édition d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*On ne saurait penser à tout* de Musset par S. Ledda, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2011.

yeux en quelques heures [...]»²¹ ». Dans *Le Tricorne enchanté*, « la scène se passe devant la maison de Géronte, sur une place publique ». *La Fausse Conversion* oppose « un salon » (sc. i) à « un ermitage près de Montmorency » (sc. v), lieux symboliques entre lesquels s'opposent les deux faces du siècle de Louis XV et de Rousseau. Quant à *Pierrot posthume*, il donne à voir, ou à imaginer, au fond d'« une rue », les maisons d'Arlequin, du docteur, de Colombine. Le pays bergamasque se déploie en des espaces théâtraux qui ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes : à l'espace dramatique consacré par la tradition et par le répertoire comiques. Les masques et les types, de même, dans *Le Tricorne enchanté* et *Pierrot posthume*, libèrent l'effervescence comique, font des personnages des producteurs du jeu, gestuel ou verbal.

En ces lieux, par ces personnages-types, éclate l'esprit « parodique » plus que la parodie. Cette distinction entre un substantif (permettant des critères de définition assez précis) et un adjectif (à valeur plus diffuse) peut se comprendre ainsi : la parodie est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial (le genre théâtral de la parodie possède une seule cible, identifiée, parodiée à des fins satiriques ou laudatives) ; le parodique est quant à lui discontinu, fondé sur une pluralité de sources (ou cibles) possibles, et par là-même plus efficace dans le comique. Le surgissement du régime parodique se produit à l'impromptu au sein dialogue dramatique. Ainsi du Chœur des lapins, à la sc. ix d'*Une larme du diable*, « paroles de M. Auber, musique de M. Scribe » [*sic*] : « Chantons, célébrons ce beau jour, / Sautons, dansons, faisons l'amour » – ce sont bien là des octosyllabes dignes d'un opéra-comique « scribien » et « aubérien ». Le héros, Satanas, le confirme : « C'est de l'opéra-comique tout pur. Je pensais qu'il n'y avait que les Parisiens capables d'entendre de pareilles paroles sur de pareille musique. Je croyais les lapins plus forts ». On appréciera de même le surgissement du modèle rousseauiste (l'ermitage de Montmorency) dans le monde artificiel d'une fille d'opéra (*La Fausse Conversion*), occasion de s'abandonner à une rêverie *rococo* récurrente chez Gautier. Le pastiche pointe aussi, conçu comme imitation d'un style appliquée à un autre objet. Dans *Le Tricorne enchanté*, le style métaphorique et les fleurs de rhétorique sont jetés à foison par Valère sous le balcon d'Inez, tandis que Frontin s'occupe du contrepoint :

VALÈRE : Je vois s'ouvrir les cieux !

FRONTIN : Les cieux ! – Une fenêtre à carreaux vert-bouteille !

²¹ *La Presse*, 18 février 1839, « Cirque-Olympique. *Les Pilules du Diable*, féerie en vingt tableaux », repris dans *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, éd. P. Berthier, t. II, Paris, Champion, 2008, p. 69. « Mystère » et non féerie, *Une larme du diable* a été publié pour la première fois cette même année.

VALÈRE : L'Aurore resplendit, souriante et vermeille...

FRONTIN : L'Aurore se met donc au balcon, ce matin ?

On conclurait à tort au pur formalisme de ce théâtre, jonglant avec les modèles, les recyclant, les renouvelant par l'opération de la réécriture ; mais ce jeu fonde d'abord la connivence amusée avec le lecteur/spectateur intelligent : le brillant maniement des formes et des styles certes clôt l'œuvre sur elle-même, lui confère une continuité organique, mais l'ouvre aussi à l'échange, aliment des jeux d'esprit et de la vie sociale. Tel est l'art de retourner le lieu commun, honni des romantiques, en ce siècle de la stéréotypie : travaillées par l'esprit parodique, les formes connues, parfois convenues, refondent la grâce des échanges spirituels, oubliée dans la société bourgeoise...

Force est de reconnaître la théâtralité forte de ce répertoire, selon deux acceptions ou significations du mot « théâtralité » – le terme est complexe, périlleux à manier lorsqu'il postule quelque essence du théâtre. Dans un premier sens, « théâtralité » s'applique à un théâtre qui ne cache pas son jeu, qui surenchérit sur les règles et les conventions, les exhibe, présente le spectacle comme sa seule réalité, son unique univers de référence. *Une larme du diable* ménage ainsi, à la sc. xvi, une apparition du personnage de l'auteur : « Je vous avouerai que voici déjà bien longtemps que je fais parler les autres et que je serais fort aise de trouver jour à placer convenablement mon petit mot. » Il exprime sa perplexité face à la conduite de son action à cause du dédoublement des deux personnages féminins : « [...] cela me prouve seulement que l'on doit préférer pour soutenir son édifice la colonne droite à la colonne torse, et assurément le premier drame que je ferai sera mixtionné selon la recette d'Aristote, et aucune des unités n'y sera violée ». Dans l'arlequinade et la bastonnade, les personnages-types renvoient d'abord aux figures classiques et comiques dont ils sont une figuration provisoire ; celle-ci porte avec elle une mémoire vive emplie de situations topiques, de mimiques et de gestes, de *lazzi* et de répliques : Géronte et Frontin, Arlequin, Pierrot, le Docteur et Colombine convoquent l'univers des masques, tissent un riche réseau intertextuel fait de multiples œuvres, depuis les canevas de *commedia dell'arte* jusqu'aux pièces de Marivaux, en passant par Molière ou Lesage.

Dans un second sens, « théâtralité » désigne ce qui est spécifiquement théâtral dans le texte dramatique, ce qui échappe à l'ordre de la parole. Telle est la définition de Roland Barthes : « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières,

qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur²². » Le traitement réservé par Gautier à certains accessoires, dans le texte même de *Pierrot posthume* ou du *Tricorne enchanté*, appelle ce débordement du *textuel* par le *visuel*, programmé dans l'œuvre écrite : le gourdin de Frontin ou le tricorne du titre, dans la bastonnade, possèdent cette densité matérielle, *objective*, forçant les limites de l'écrit. Ce dernier accessoire, un chapeau censé rendre invisible celui qui le porte, prépare des jeux de scène fondés sur la présence-absence, l'apparition-disparition, retour aux sources élémentaires de la *monstration* théâtrale et de l'escamotage spectaculaire, jouant avec l'*essence* ou la *substance* fantomatique du personnage de théâtre. Dans *Pierrot posthume*, la souris avalée avec le contenu de son flacon par le héros (« Quel prodige !... le baume avait donc une queue !... ») provoque soubresauts et spasmes, déclenche une gestuelle endiablée, animation du corps anémié de Pierrot, introduction de la vie dans le cadavre blafard. Ce corps visuellement fantomatique du blanc Pierrot, persuadé, qui plus est, d'être mort après une semi-pendaison, convoque une dialectique de l'animé et de l'inanimé, du charnel et du désincarné, retrouvant aussi les origines de la cérémonie théâtrale qui convie les morts aux côtés des vivants – et relève de quelque danse des spectres²³.

Voilà un théâtre poétique, délesté du poids de la réalité, nourri du théâtre même, jonglant avec les formes et les styles. Mais ce théâtre *a priori* livresque déborde les limites du livre, jamais ne se résout totalement à l'effacement des contours visuels, ni à la désincarnation du rêve. « Théâtre de poche » certes, mais théâtre appelé à la vie, tendu vers l'existence scénique : chacune des sept œuvres recueillies dans le volume a à ce jour connu, certes avec des fortunes variées, les planches. N'est-ce pas le propre du théâtre que d'incarner des fantasmes, selon la vision d'un Gautier partagé en fascination (pour l'image tangible, animée) et répulsion (face à la dégradation qu'est toute matérialisation et toute objectivation) ?

Le théâtre est la dernière forme de l'art ; il arrive après l'ode et l'épopée, il réalise le rêve et le récit, il met sous les yeux ce que l'imagination concevait seule, et il accomplit l'incarnation de l'idée dans la matière ; le poète lyrique parle en son propre nom et dit son âme ; le poète épique raconte les gestes de son héros ; le poète dramatique montre un homme vivant. Plus de descriptions, plus d'images ; mais des décorations peintes et un acteur fardé. Par une espèce de verre d'optique, on vous fait regarder les scènes variées de l'existence humaine, avec les mœurs, les physionomies, les costumes et les milieux où elles se passent²⁴.

²² R. Barthes, « Le théâtre de Baudelaire » (Préface, 1954) repris dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 122-123.

²³ Voir l'article de Gautier « Shakespeare aux Funambules » dans *La Revue de Paris*, le 4 septembre 1842, repris en Appendice I du Dossier placé à la fin du présent volume.

²⁴ Feuilleton de *La Presse*, 10 novembre 1851, cité par M. Lavaud, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », *Lieux littéraires / La Revue*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 4, décembre 2001, p. 143-162.

Un goût de la matérialité s'affirme *malgré tout* chez Gautier dramaturge : goût de la densité visuelle de l'image scénique, des corps et des décors, du matériau verbal également, exploré dans sa capacité à faire image. Mais cette quête de la densité, de la présence pleine de l'objet et des corps, contrarie une obsession aussi forte chez Gautier : le fantasme du rigide et du vide, l'obsession du squelette et de la carcasse, du résidu issu d'un lent évidemment du corps, dont le maigre Matamore du *Capitaine Fracasse* serait l'étrange « incarnation²⁵ ». Aussi le théâtre de Gautier oscille-t-il en permanence entre abstraction poétique et concrétion scénique, entre stylisation extrême et grosseur du trait et des à-plats (*grossièreté*, ont dit bien des critiques). Les prologues, récités devant le rideau, contiennent merveilleusement pareille dialectique, et l'on saisit à les lire le plaisir pris par Gautier dans ce genre, placé à mi-chemin entre le travail verbal du poème contenu dans la page et la manipulation physique des matériaux déployés sur la scène. Les prologues (de *Falstaff*, dans le recueil, ou de réouverture de l'Odéon) déploient un avant-spectacle dans la seule sphère verbale ; mais ce verbe est incarné et projeté sur la scène : les images y sont toutes prêtes à prendre vie et à peupler l'espace scénique encore vide – d'un vide qui est promesse de plénitude. Ainsi, le corps de l'acteur Monrose, le récitant du prologue de *Falstaff*, offrait-il sa maigreur au public durant le lever de rideau, avant de réapparaître démesurément grossi pour incarner l'énorme héros shakespearien : la minceur du prologue, toujours prêt à s'effacer devant la pièce annoncée, appelle, sans y céder pleinement, ce poids de matière qui leste le théâtre. Gautier aime se situer ainsi à la lisière du poème et du spectacle, de la force suggestive du verbe et de la puissance de monstration du théâtre. Résulte de cette tension inapaisée une fascination pour l'image du théâtre vide, équivalent fantasmatique du corps squelettique de l'acteur Matamore. La vision de l'Odéon déserté par ses artistes et son public, dans le prologue de réouverture de ce théâtre en 1845, est concentrée en quelques vers jouant des ressources de la syllepse : « Les ours du pôle arctique et les ours des cartons / Dans cet autre Spitzberg avaient pris leurs cantons, / Et par eux fut mangé le claqueur solitaire / Hivernant sous la neige au milieu du parterre. » (un *ours*, en jargon théâtral, est une pièce non jouée, oubliée dans les cartons).

L'œuvre dramatique de Gautier concentrée dans *Théâtre de poche* trouve ainsi dans ses irrésolutions mêmes son originalité et sa force. Même dans une pièce non représentée, peut-être non représentable, comme *Une larme du diable*, le « mystère » publié en 1839, le refus (l'impossibilité ?) de se plier aux impératifs matériels de la représentation n'entraîne pas

²⁵ « [...] le corps absorbé par le perfectionnisme morbide de son type se dessèche jusqu'à ne plus être qu'une abstraction signifiante » écrit M. Lavaud à propos du Matamore de Gautier, art. cité, p. 152.

pour autant le triomphe d'un théâtre du verbe en gloire : tout s'incarne en allégories, dans le mystère, tout s'anime et tout parle, même un vitrail. L'accession des objets à la vie, dans la sc. XII, force ainsi la clôture du texte lorsque le Fauteuil fait du pied à la Bergère à roulettes de cuivre, tandis que la Carafe cherche à calmer l'ardeur des caresses du Pot, avant que tous ne soient rappelés à l'ordre par l'Armoire. Les personnifications et les allégories profanes (la main de Blancheflor, le sein d'Alix, « les Pieds de toutes deux » devenus personnages et désireux de ne plus porter leurs maîtresses qu'aux « rendez-vous d'amour ») jouent à leur tour sur les ressources du mystère théâtral conçu comme langage visuel élémentaire. Il n'est pas jusqu'au « rien » qui ne soit incarné, avec le personnage de ce « vaurien » de Nihilvalet, ou le Silence à qui la parole ne soit donnée (sc. XII). Se mesure ici la belle continuité qui unit, dans ses thématiques et ses images, le théâtre de Gautier à son œuvre poétique et narrative, elle aussi tendue par l'exacerbation de toutes les dualités, de la vie et de la mort, du plein et du vide, de l'animé et de l'inanimé, dialectique par laquelle se cherche aussi une sortie du régime binaire du signe et de la signification.

Théâtre de poche, théâtre de la liberté ?

Dans cet entre-deux, le théâtre de Gautier fait miroiter d'autres mondes, d'autres lois, esquisse quelque envers ludique de l'histoire contemporaine désespérante. Cet envers n'est pas dénué de puissance critique, même si le théâtre de Gautier jamais ne consent à se faire thèse ou sermon. Contre la « pièce bien faite », qui offre une vision mécaniste et déterministe de la vie, la force du théâtre de Gautier (puissance d'un art discret) consiste à rendre sa place au hasard, au caprice, à l'imprévu. « Tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet » lit-on à propos du drame idéal au chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*. L'enjeu n'est pas seulement esthétique : une éthique et une métaphysique sont ici concernées. Le théâtre de Gautier est d'abord celui de la liberté morale, en des temps où la censure comme l'attente des spectateurs émasculent bien des pièces. On se rappelle le couple à trois formé au dénouement de *Pierrot posthume* : « Ensemble nous vivrons dans l'accord le plus doux [...] / Un ami très souvent est commode en ménage. / Il me divertira lorsque je m'ennuierai, / Et sera le parrain des enfants que j'aurai ». Ou encore le retour final de Célinde aux plaisirs de la courtisanerie, après son églogue rousseauiste avec Saint-Albin, dans *La Fausse Conversion*. La comédie sans hypocrisie libère des faux-semblants de la moralité. Le théâtre de Gautier montre aussi la fin des fatalités : une larme du diable recueillie par le « bon Dieu » pour rafraîchir Satan plongé

dans les feux de l'enfer fait miroiter la fin de toute malédiction – « Dans quelque cent mille ans d'ici nous verrons » laisse espérer l'ultime réplique. Quant à la mort, dans *Pierrot posthume*, elle est jouée en scène pour être mieux déjouée.

La dimension « historique » de ce théâtre consiste à convoquer l'histoire de la scène pour en recycler les situations dramatiques, les types, les genres, et se divertir devant ce vertige du théâtre *théâtral*. Sans doute est-ce là un obstacle à sa réception actuelle : la perte ou l'oubli des modèles comiques convoqués, comme l'incompréhension face aux intentions parodiques, risquent de détourner le public contemporain de ce théâtre « daté ». N'est-ce pas là aussi sa chance ? Ce théâtre gonflé de théâtralité, théâtre du théâtre, théâtre sur le théâtre, jouant du second degré, ménageant l'effraction de la représentation par le discours métatextuel, offre un mélange savoureux de ludisme et de lucidité. Il invite aux jeux et aux plaisirs de l'intelligence. Ce théâtre en mineur possède la capacité non de contourner ou d'effacer l'histoire désespérante, de nier le mal historique ou métaphysique, mais de les entamer par l'ironie corrosive et même de les dissoudre par l'inversion de toute loi²⁶.

Un obstacle demeure néanmoins, qui risque de retarder aujourd'hui encore le retour en scène de ce théâtre ; il est d'ordre interprétatif, dramaturgique et scénographique. Aucun problème d'interprétation et de mise en scène ne se pose pour *Pierrot posthume* et *Le Tricorne enchanté* – il faut trouver le rythme, le ton et les gestes justes, la bonne diction des vers, afin de respecter l'éthique de la forme placée au fondement de l'esthétique de Gautier. En revanche, il demeure extrêmement difficile de matérialiser en scène la vision et le rêve, sans tuer ou rendre ridicule la couleur locale (*La Fausse Conversion* et son esthétique rococo) ou l'alliance oxymorique de la matière et de l'esprit, du verbe et du corps, de la mort et de la vie, de l'inanimé et de l'animé, du transitoire et de l'éternel dans le mystère allégorique *Une larme du diable* – comme dans bien des ballets dont l'argument est signé par Théophile Gautier. Rêvons pourtant de voir un metteur en scène relever ce défi : celui d'un théâtre de la Création tout entière (convoquée sous les yeux d'un songeur éveillé), rendu à l'espace concret de la scène.

²⁶ Sourde contestation du monde comme il va au moment précis (1855) où Gautier entre dans une carrière « officielle » sous le Second Empire, marquée par son départ de *La Presse* et son entrée au *Moniteur universel*.

Olivier Bara, université Lyon 2, UMR LIRE